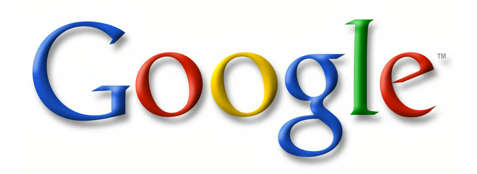



HARVARD
COLLEGE
LIBRARY.


SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE
BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE BEQUEST OF
THOMAS WREN WARD,
OF BOSTON, MASS.,
LATE TREASURER OF
HARVARD COLLEGE.
21 Jan., 1891.

Nochmals das e muet

und der

Vortrag französischer Verse.

Zur Vervollständigung, zur Aufklärung und zur Abwehr

von

Claus (Heinr.)
Prof. Dr. C. Humbert,
Oberlehrer am Gymnasium zu Bielefeld.



Bielefeld und Leipzig.
Verlag von Velhagen und Klasing.
1890.

Vor zwei Jahren bekämpfte ich in einer kleinen Schrift das völlige Verstummen des e in französischen Versen; ich mufs ihr einen Nachtrag folgen lassen; zur Vervollständigung, zur Aufklärung und zur Abwehr.

Die deutschen Bücher über französische Metrik waren mir nicht bekannt. So geschah es, dafs ich die Herren Gropp und Dickmann als die Gründer der neuen Lehre ansah; in Dickmanns metrischer Einleitung zu meiner Ausgabe des Misanthrope trat sie mir zum ersten Male entgegen. Die Besprechungen meiner Schrift haben mich anders belehrt: ich stand vor einer brennenden Frage. Folgende Erwiderung möchte einige Mifsverständnisse beseitigen, den Stand der Frage klar stellen — jene Besprechungen gaben Veranlassung und Gelegenheit dazu — und noch ein Weniges beitragen zu ihrer Lösung.

I. Stand der Frage.

a. In Deutschland.

1. Sonnenburg — Heller, Lubarsch.

Zugleich mit mir trat noch ein anderer jener Lehre entgegen. Einige Worte H. J. Hellers, der sie schon früher bekämpfte und unsere Arbeiten in der Franco-Gallia besprach, führen uns den Gründer, die Förderer der Lehre vor und ihre Gegner: „Im Septemberheft des Jahrgangs 1885 dieser Zeitschrift, habe ich im Anschlufs an Sonnenburgs Broschüre: „Wie sind die französischen Verse zu lesen?“*) in der als Abhandlung gedruckten Besprechung derselben gleichen Titels, zwei Irrtümer des Verfassers berührt: den einen, der darin besteht, dafs nach seiner Meinung das stumme *e* beim Sprechen der Verse, ganz wie in der Rede des gewöhnlichen Lebens in den meisten Fällen unterdrückt wird, wobei ich den von ihm selbst angeführten Ausspruch Legouvés entgegenstelle: „Il ne faut pas supprimer, mais sous-exprimer les *e* muets,“ dem zufolge man das stumme *e*,

---

*) Berlin, Julius Springer 1885. 26 S. 8°.

auch wenn man es nicht ausspricht, doch — etwa durch einen Halt, den man macht — soll merken lassen; den andern, nach welchem die Mannigfaltigkeit des französischen Alexandriners daraus hervorgehen sollte, dafs man (wegen der Unterdrückung des stummen *e*) den Vers bald nur mit 10, bald mit 11, bald mit 12 Silben höre.

Ausführlicher behandelt die Sache Lubarsch in einer Abhandlung, welche aus seinem Nachlasse von Koschwitz zum Abdruck gebracht worden ist.

Sonnenburgs Annahme der durch Unterdrückung des stummen *e* zehn- oder elfsilbig gewordenen Alexandriner weist er mit Entschiedenheit zurück: der Vers bleibt, wegen der bei Auslassung des stummen *e* eintretenden Pause oder des Verweilens auf der vorangegangenen Silbe, dem Eindruck nach zwölfsilbig*)."

2. Gropp-Dickmann — Humbert.

Dickmanns Äufserungen leiden an einer gewissen Unklarheit, und so hat man sich von ihm ein Phantasiebild gemacht, möglichst frei von dem, was ich angriff.

Schon Heller meint, er und Gropp vertreten wohl in der Behandlung des stummen *e* „eine der Aufstellung Sonderburgs ähnliche Meinung, kommen aber mehr noch dem von Lubarsch gewonnenen Ergebnis nahe," und nach Koschwitz tritt Gropp gar die Erbschaft**) Lubarsch' an. Ich mufs daher zeigen, was ich angriff und angreifen konnte.

„Nach der Theorie", sagt Dickmann***), „müfste das als Vokal einer stummen Silbe den übrigen Vokalen gleichberechtigte sogenannte stumme *e* stets mit dem Laut des sogenannten dumpfen *e* (e sourd) gesprochen werden. In der Praxis jedoch unterscheidet sich heutzutage die Aussprache dieses Lautes im Verse nicht wesentlich von derjenigen in der guten Prosa." Diese, an die Spitze gestellte, durch gesperrten Druck hervorgehobene Regel wird dann noch in folgender Weise erläutert: „Wenn die Natur der vorangehenden und folgenden Konsonanten in der Prosa ein völliges Verstummen des Lautes zuläfst, so tritt dies gewöhnlich auch in der Poesie ein" offenbar ganz die von Heller und Lubarsch bekämpfte Lehre Sonnenburgs, dafs das stumme *e*, wie in der Rede des gewöhnlichen Lebens,

*) Pag. 58—59.

**) Blofs, weil er eine französische Gedichtssammlung herausgab (Einleitung zu Lubarsch's Brochüre, pag. VII); Lubarsch wollte auch eine herausgeben, würde sie aber mit einer andern Metrik versehen haben.

***) Ich halte mich besonders an Dickmaun, der mich zwang, ihm als Gegner gegenüber zu treten.

in den meisten Fällen unterdrückt wird.“ Wohl noch in schärferer Fassung; Sonnenburg sagt nicht*) „ganz unterdrückt“; Dickmann aber, „völliges Verstummen“. Wir haben zwei Arten des Verstummens kennen gelernt; bei der einen machte sich das *e* noch durch eine Ersatzdehnung bemerkbar, bei der andern verstummte es völlig, eben wie in der Prosa.

Wohl folgt dann ein beschränkender Zusatz: „Höchstens macht sich das Vorhandensein des *e* durch ein längeres Austönen des vorhergehenden Konsonanten(!) hörbar, wodurch zugleich eine Verlängerung der vorhergehenden Silbe eintritt;“ das aber ist, wie man sieht, die höchste Konzession, die dem Verse gemacht wird, in Fällen — die Dickmann nicht einmal angibt. Er stellt Sonnenburgs Vorschrift in entschiedenster Fassung an die Spitze, und beschränkt sie dann durch einen, selber wieder fälschlich beschränkten**), unklaren, und infolge dessen praktisch bedeutungslosen Zusatz. — Daher entstehen auch bei ihm elf-, zehn-, ja gar neun-, achtsilbige Alexandriner; in den von ihm angeführten Beispielen ist das *e* ganz elidiert, ersetzt durch einen Apostroph, und kein Zeichen deutet eine dafür eintretende Dehnung der vorhergehenden Silbe an.

So führte ich denn, aus Gewissenhaftigkeit, jene Beschränkung wohl mit an; aber, ohne sie weiter zu beachten, rettete ich mich aus dieser See von Unklarheit, auf die von Dickmann selbst mir vorgehaltene Insel: „Wenn die Natur der vorangehenden und folgenden Konsonanten in der Prosa ein völliges Verstummen des *e* muet zuläfst, tritt dies gewöhnlich auch in der Poesie ein.“

Das, was ich bekämpfte, trat, wie hier, durch gesperrten Druck hervor. Einige Zeilen weiter, sprach ich es noch bestimmt aus: „Von einem völligen Verstummen des *e* kann nimmer die Rede sein, es würde den Rhythmus zerstören“, und wieder ward das Wichtige durch gesperrten Druck hervorgehoben.

Das übrige wiederholte ich nicht; ich war eben damit einverstanden; also auch mit dem geringeren Grade des Verstummens, wo das *e*, so oft es verschwindet, durch Dehnung der vorhergehenden Silbe ersetzt wird. Und hierin***) stimmte ich ganz

---

*) Wenigstens nach Heller.

**) Auch Lubarsch bemerkte in seinen früheren Büchern, im Verse sei das *e* der Endungen selbst nicht hörbarer als in der Prosa, aber mit dem Zusatz: „Nur wird die Silbe, der es angehört, durch deutliche, von der vorhergehenden Silbe losgelöste Artikulation ihres konsonantischen Auslautes möglichst selbständig für das Ohr hervorgebracht.“ Soll heifsen: Durch Dehnung des vorhergehenden Vokals wird der Ausfall gedeckt, so dafs trotzdem fürs Ohr die gehörige Silbenzahl herauskommt. Lubarsch und ich würden Dickmanns „höchstens“ in „wenigstens“ verwandeln.

***) Wie in allem übrigen.

überein mit Heller und Lubarsch. Daher denn auch jener bemerkt: „Die Mannigfaltigkeit des französischen Alexandriners leitet Humbert, wie ich es in dem oben angeführten Aufsatz gethan, aus dem Wechsel der Rhythmen ab, der dem französischen Alexandriner geläufig ist, aber dem deutschen nicht zusteht,“ und weiter: „Die völlige Unterdrückung des *e* muet erzeugt, nach Humberts Ansicht, hinkende Verse, wie sie sich der Franzose nicht einmal in „Gassenhauern und Bänkelsängereien“ gefallen lasse, in denen gleichfalls immer die gewählte Silbenzahl und das Maſs richtig eingehalten werde, da die verschluckten *e* nicht mitzählen, auch nicht geschrieben, sondern durch den Apostroph ersetzt werden.“

3. Professor Koschwitz.

Der Herausgeber von Lubarsch tritt als mein Gegner auf; ich glaube, daſs er mit mir übereinstimmt.

Nach Koschwitz fechte ich Gropp (oder Dickmann) „ohne rechten Grund“ an. Mit vollem Recht behaupte dieser auch für den Vortrag französischer Verse ein völliges Verstummen des nachtonischen *e*, weise jedoch vielleicht nicht energisch genug hin auf die häufig*) dafür eintretende Ersatzdehnung der stummem *e* vorausgehenden Silben.

Dickmann redet von einem völligen Verstummen, nicht des nachtonischen *e*, sondern des *e* überhaupt. Soll jener Zusatz das Verstummen auf die Stelle beschränken, wo das *e* steht, so hebt er eben Gropps völlig wieder auf, dann aber gibt Koschwitz mir recht; auch schon, wenn er zugibt, Dickmann habe auf die Ersatzdehnung energisch hinweisen müssen. Dickmanns Hauptregel kennt sie gar nicht; und wie diese, weisen seine Apostrophe (ohne dafür eintretenden Ersatz), sein „völlig“, die Gleichheit von Vers und Prosa, energisch auf das Gegenteil hin. So stimmte denn in der That Koschwitz in Bezug auf das völlige Verstummen wohl mit mir überein, — redete er nur nicht von einer „häufig“ dafür eintretenden Dehnung. Lieſs er nicht das „häufig“, wie sein „nachtonisch“, „vielleicht“ bloſs Dickmann zu Liebe einflieſsen, sondern dachte er etwas dabei, so nähert er sich der Dickmannschen Ansicht, dann aber befindet er sich in Opposition, nicht bloſs mit mir, sondern auch — mit dem von ihm herausgegebenen Lubarsch. Dickmann sieht das völlige Verstummen, wo es in Prosa eintritt, auch im Vers als das Gewöhnliche an, Koschwitz meint wohl, wenn das *e* verstumme, werde es häufig, aber nicht immer durch Dehnung der vorhergehenden

---

*) Im Originale sind die Worte nicht gesperrt.

Silbe ersetzt, Lubarsch und ich leugnen durchaus solches völlige Verstummen. Vielleicht geht aber jenes „häufig" nur auf das Verstummen" und wo dies eintrete, trete immer jene Verlängerung ein. Dann wäre Koschwitz ganz im Einklang mit Lubarsch und mir, aber in Opposition zu dem von ihm verteidigten Dickmann. Die Art und Weise, wie er meine Gründe — nicht würdigt, läfst darauf schliefsen. Es sind ihm ganz bekannte Dinge, die er nicht einmal anführt, und die vielleicht eben deshalb — „die Sache nicht fördern."*) Vielleicht hat aber Koschwitz gar keinen Standpunkt; der unklare**) Ausdruck wäre dann das Abbild des Innern.

4. Professor Knauer.

Mein heftigster Gegner ist Professor Knauer***) im Litterarischen Centralblatt. Auch er gibt zu, dafs Dickmanns Vorschrift „in ihrer schulmäfsigen Bestimmtheit etwas radikal klingen und den etwaigen Unterschied der Dichtungs- und Stilarten unberücksichtigt lassen mag". Sie klingt nicht blofs etwas radikal, sie ist es vollständig und zwar radikal falsch.

---

*) Ich glaube das Gegenteil. Ich bekämpfe eine Neuerung im Namen seit Jahrhunderten bestehender Thatsachen. Können da die letztern neu sein? Dann wären sie solche Thatsachen nicht, vielleicht selbst falsch, und ich ein Konservativer, der mit radikalen Gründen gegen einen Radikalen ins Geschirr geht. Neu ist aber vielleicht doch, dafs ich meinen Angriff mit jenen Thatsachen begründe, und je, bekannter sie sind, desto mehr fördern sie meine Sache. Koschwitz erkennt die Festigkeit meines Standpunkts an, indem er meine persönliche Bedeutung schmälert. Der Angriff gegen meine Person dient meiner Sache; es ist das beste Kompliment, das er mir machen kann.

**) Neben dem „nachtonisch" und „vielleicht", erinnere ich noch an die Bemerkung, ich griffe Gropp oder Dickmann ohne rechten Grund an. „Recht gut" ist kräftiger als „gut", wird aber „recht" nicht betont, so klingt es wie „ziemlich". „Ohne Grund" ist bestimmt, entschieden, „ohne rechten Grund" läfst vermuten, dafs doch wohl noch ein Grund vorliegt. Koschwitz tadelt es auch, wenn ich die Worte angreife: „Es ist widersinnig, in der französischen Poesie von Versfüfsen, wie Jamben u. s. w. zu sprechen." Und doch mufs er zugeben, die allzu scharfe Formulierung sei anfechtbar. Diese aber fechte ich gerade an. „Widersinnig" wäre es nur, zu sagen: „Die französischen Verse sind an eine regelmäfsige Wiederkehr bestimmter Versfüfse gebunden." Ein Schulbuch soll in Bezug auf Sprache und Klarheit dem Schüler eine Norm sein, und dies ist schulwidrige Unbestimmtheit. Während so Koschwitz die von ihm selbst anerkannte Unklarheit meines Gegners in Schutz nimmt, erteilt er mir einen, wie er selber zugibt, unberechtigten Tadel. In meiner Schrift, meint er, sei von dem Einflufs des französischen Volksgeistes auf den Versbau wenig die Rede, sondern nur von dem des Sprachgeistes, und fügt gleich hinzu, diese könne man allerdings als eine Äufserung des Volksgeistes betrachten. Das ist es eben. Wie le style l'homme, ist die Sprache das Bild von dem Geiste des Volks.

***) Aus Leipzig.

Bestimmtheit ist ein Vorzug eines Schulbuchs. Stellte Dickmann eine nur im allgemeinen richtige Regel an die Spitze, die er dann in einer Anmerkung beschränkte, beides so, dafs der Schüler weifs, wo die Hauptregel aufhört und die Ausnahme anfängt, so liefse ich es mir gern gefallen; er stellt aber etwas Verkehrtes als Regel auf und mit seiner Beschränkung kann selbst der Lehrer nichts anfangen. Das alles ist schulwidrige Bestimmt- und zugleich Unbestimmtheit, in einem Schulbuche am meisten zu tadeln*).

Was denkt aber Knauer selbst? Ist ihm die Regel überhaupt zu radikal, oder nur deshalb, weil Dickmann sie auf alle Stilarten ausdehnt? Wie weit er sich Lubarsch und mir zuneigt, hinge im ersten Fall davon ab, wie sehr er sie überhaupt, im zweiten, auf welche Stilarten er sie beschränken würde. Über beides spricht er sich nicht aus, noch über den Sinn seiner Worte im allgemeinen. Jedenfalls stimmt der Anwalt nicht mit seinem Klienten überein. Er empfiehlt mir das Studium von Lubarsch, steht also wohl mit diesem, dann aber auch mit mir auf demselben Standpunkte, wenn auch er überhaupt einen einnimmt.

5. Plattner und Sarrazin.

Koschwitz und Knauer sehen mich über die Achsel an, ohne meine Gründe zu widerlegen. Plattner**) scheint letztere theoretisch treffend zu finden, aber, wenn Gropp behaupte, das stumme *e* verschwinde beim Verslesen, stehe er auf dem Boden der Thatsache, so weit dramatischer Vortrag in Frage kommt. „Freilich ist in Frankreich und Deutschland die Ansicht sehr darüber geteilt, ob dieser Vortrag dem Wesen des Verses und des Rhythmus angemessen sei, und jene Praxis wird auch in Frankreich vielfach verurteilt, aber theoretische Erörterungen, so treffend sie auch sein mögen, können nichts daran ändern, und so lange auf der französischen Bühne Verse wie Prosa gesprochen werden, müssen wir dulden, was die Franzosen dulden.“ Wir sollen diesen Schauspielerbrauch auf die Deklamation anwenden, und, da wir, wie Plattner mit Recht bemerkt, nicht französische Verse auf zweierlei Art können lesen lehren, selbst auf den Vortrag lyrischer Gedichte.

Dies Alles ist klar; bisweilen aber scheint es, als habe Plattner Dickmanns völlig und anderes übersehen, während wieder die

*) Hierüber, wie über den Wert jener Regel überhaupt, siehe noch den zweiten Teil dieser Arbeit. Das von dem Verteidiger des Dickmann'schen Stiles gegen den meinigen Vorgebrachte erlaube ich mir, als persönlich und nicht zur Sache gehörig, zu übergehen. Le style c'est l'homme.

**) Gymnasium 16. Januar 1889.

Bemerkung, jene Praxis werde in Frankreich vielfach verurteilt und die Gleichstellung von Vers und Prosa auf das Gegenteil schliefsen lassen. Und selbst an dieser Gleichstellung wird man wieder irre, wenn man liest, was Plattner gerade vorher über die zugleich von ihm beurteilte Schrift von Lubarsch bemerkte: „Auch ohne die von Lubarsch mit grofsem Fleifse zusammengestellten Meinungen von Deklamatoren von Profession und Dichtern ist es klar, dafs jeder Deklamator ein Lesen der Verse verwerfen mufs, das den Unterschied zwischen Poesie und Prosa zu verwischen bestrebt ist, und dafs der Dichter, vor allem der Lyriker, in diesem Bestreben das Verderben aller Poesie und eine Verkennung aller seiner poetischen Intentionen erkennen mufs. Deklamatoren und Dichter treffen darin zusammen, dafs das stumme *e* im Versinnern zur Geltung kommen mufs, wenn auch die Stärke dieses *e* verschiedene Grade haben, ja durch eine leichte Pause ersetzt werden kann." Wird nicht hier das Verwischen des Unterschieds zwischen Vers und Prosa, die mir als Muster vorgehaltene Praxis des Théâtre-Français, aufs schärfste getadelt? Doch wir haben es in diesem Augenblick vor allem mit meiner Arbeit zu thun, und da stellt Plattner beide gleich, und — erklärt sich für Dickmanns völliges Verstummen.

So auch in der Bemerkung am Schlufs, bei Gropps Regel dürfe man nicht aufser acht lassen, dafs der häufig von mir als abschreckendes Beispiel angeführte Halbvers „Comm' Rom' Coclès" auch ohne stummes *e* nicht wie deutsch „komm, romm" klinge. Beim Franzosen klinge immer ein Vokalhauch nach und dieser genüge völlig für den Vers*).

Und ähnlich wie Plattner, Sarrazin**): „Ich habe mich neuerdings durch zahlreiche Beobachtungen im Théâtre-Français davon

*) Das stimmt nicht. Wohl klingt immer ein Vokalhauch nach, aber dieser, auch in der Prosa eintretende geringste Grad des Vokalhauchs genügt für den Vers nicht. Und das scheint auch Plattner wieder einzusehen, denn er fügt gleich hinzu, in getragener Rede, wie im Vers, könne sich dieser Hauch mehr und mehr kondensieren. Versteht er unter diesem Kondensieren, wie es wohl scheint, die von Lubarsch und mir für den Vers geforderte Ersatzdehnung, die gerade der Prosa fehlt, so hebt er dadurch seinen schwächeren, immer eintretenden Vokalhauch wieder auf. In dem V. Hugo'schen Verse

Comme Rome Coclès, vous avez Galgacus.

halten die zwei ersten o viel länger an als z. B. in den, zur Vergleichung von mir selbst gebildeten

Comme à Rome il y a des consuls,
A Carthage il y a des suffètes

wo die *e* muets durch die folgenden Vokale ersetzt werden, und doch sind sie auch hier immer noch länger als in gewöhnlicher Prosa.

**) Gymnasium 1. Februar 1889.

überzeugt, dafs Gropps Regel vom völligen Verstummen für den scenischen Vortrag zutrifft. Somit ist Humberts Angriff hinfällig, sofern man die Vortragsweise der Normalbühne der Franzosen auch für die Schule als mafsgebend betrachtet. Non liquet."

So hätten wir hier drei entschiedene Gegner des völligen Verstummens: Heller, Lubarsch und mich, und einen ebenso entschiedenen Vertreter der neuen Lehre, ihren Begründer selbst, während die anderen zu schwanken scheinen, am meisten nach links Gropp und Dickmann, und vielleicht ebenso weit nach rechts Koschwitz und Knauer; Plattner und Sarrazin endlich neigen nicht in der Theorie, wohl aber in der Praxis, dem völligen Verstummen zu, wegen der Praxis des Théâtre-Français.

Doch deutsche Urteile sind nicht mafsgebend; sehen wir uns die der Franzosen an, und dann, wie unsere Schulen sich dazu zu verhalten haben.

b. In Frankreich.

1. Metriker, Dichter, Deklamatoren.

Ich bekämpfte die Neuerung vom Standpunkt gewisser, in der Natur des Franzosen, seiner Sprache und Poesie ausgeprägter, ewiger Gesetze, denen sie ins Gesicht schlägt. Im Vertrauen auf sie, glaubte ich persönliche Autoritäten entbehren zu können; doch manche Deutsche fühlen sie nicht; ich hole das Versäumte nach, um sie zu stützen oder gar zu ersetzen.

Wie der, einem Teil meiner ersten Arbeit zu Grunde liegende „Essai de versification von Quicherat, autorisé par le Conseil de l'instruction publique pour les classes d'humanité des Collèges" (Paris, Hachette), stellt auch Legouvés schon von Lubarsch angeführte „Art de la lecture à l'usage de l'enseignement secondaire" (Paris, Hetzel), den Unterschied von Vers und Prosa und deutliche Aussprache der *e* muets als Prinzip auf. Völliges Verstummen gilt nicht einmal für die Prosa. Selbst in einem Voltaireschen Brief darf man die *e* muets nie ganz unterdrücken, man mufs sie stets merken lassen (sous-entendre). Wer sie aber in der Poesie nicht geradezu ausspricht, macht einen falschen Vers. „Dans la poésie pas de concession, la règle doit être inflexible, invariable, draconienne. Le lecteur qui ne prononce pas les *e* intermédiaires, fait un vers faux. La versification ne souffre pas seule de ces irrégularités; elles enlèvent toute son ampleur, toute son harmonie, toute sa richesse a la poésie même: elles en font de la prose.

„De très éminents acteurs, et entre autres Mr. Provost, proclamaient, je le sais, la subordination nécessaire de la prononciation dans la poésie dramatique à ce qu'il appelait la vérité, le naturel. Je me révolte nettement contre cette théorie au

nom de la poésie et du même théâtre... Le drame lui-même s'y amoindrit, l'émotion théâtrale s'y perd, car souvent l'émotion naît de l'harmonie même, et l'effet de théâtre n'est parfois qu'un effet de vers."*) (Lubarsch pag. 5—6.)

Der Dichter und Metriker Banville trug Lubarsch eins seiner Gedichte vor; er liefs sämtliche weibliche Endungen silbenbildend wirken, auch trat wohl eine leichte Pause, ein Ruhepunkt der Stimme auf der vorhergehenden Silbe ein. Die Silbe wurde nicht gesprochen, aber war doch vorhanden. Man müsse nicht lesen, wie die Schauspieler. Dies sei auch Victor Hugo's Ansicht gewesen. Banville's und somit auch Hugo's Vortragsweise der Verse bildete den denkbar stärksten Gegensatz gegen die der Prosa. Sie hatte ein einschmeichelndes musikalisches Element.**)

Ebenso der Dichter Leconte de Lisle: „Die stummen *e* sind immer mitzulesen; wer anders liest, macht Prosa aus dem Vers. Die Schauspieler spielen, lesen nicht, sie verstehen nicht viel von der Sache; dennoch machen selbst sie einen Unterschied zwischen lyrischen und dramatischen Versen***).

Dies sind Lubarsch' Auktoritäten. Ich füge noch andere hinzu.

Becq de Fouquières gibt in seinem Traité général de Versification française†) den Zeitwert der Silben mit Noten an; während er vor Vokalen die *e* muets spurlos verschwinden läfst, gibt er sie zwischen Konsonanten, ohne Ausnahme, wie andere unbetonte Silben durch Achtelnoten wieder:

So pag. 189: Est-ce m'aimer, cruel, autant que je vous aime††)?
190: Pleure, Jérusalem, pleure, cité perfide!

Nur die Endsilbe von aimer, cruel, autant, Jérusalem, die erste von Pleure und die Reime treten durch längere Dauer hervor, meist $^3/_8$. Und so überall pag. 189—193, 196, 197.

Am 2. November 1888 brachte der Figaro vom Schauspieldichter Darzens einen Aufsatz: La Prosodie au Théâtre-Libre.

Darzens feiert Victor Hugo als den rénovateur de la poésie française, der sie von dem Boileau'schen Cäsurgesetz: Que l'hémistiche soit suspendue par le sens, dem enjambement und anderen Dingen befreit. Darzens aber geht weit darüber hinaus. Mit

---

*) Ebenso Legouvés lecture en action. Der Declamator darf nicht dem Schauspieler gleichen; dieser wird ein anderer Mensch, jener ist blofs Dolmetscher des Dichters, und darauf hätten besonders deklamierende Schüler zu achten (Lubarsch p. 37—38).

**) Lubarsch p. 22—27. Auch Frau Banville bemerkte: Il ne faut pas lire comme les comédiens.

***) Lubarsch 28.

†) Paris Charpentier 1879.

††) Am Versende aber statt dessen nur die Verlängerung der vorhergehenden Silbe, die so den Wert von drei Achteln erhält.

Théodore de Banville beklagt er, dafs man nicht alle mechanischen Regeln über Bord warf*): „Osons proclamer la liberté complète et dire, qu'en ces questions complexes l'oreille décide seule.“ Auch W. Ténint, der 1884, „s'inspirant des chefs-d'œuvre des poètes alors nouveaux“ eine Prosodie de l'École moderne herausgab, worin er erklärte, im zwölfsilbigen Vers seien zwölf verschiedene Cäsuren möglich und zuweilen mehrere zugleich, geht ihm nicht weit genug, denn auch dieser schafft noch nicht den hémistiche fictif ab: „Ce fut Théodore de Banville qui le premier, je crois, se permit dans le poème intitulé la Reine Omphale un trimètre régulier, sans césure médiane: „Où je filais nonchalamment la blanche laine“ und als solche, die dieser métrique ternaire weiteren Eingang verschafft, werden Leconte de Lisle, Mentès, Coppée u. a. gepriesen. Aber hängt darum die Prosodie nouvelle von dem bon plaisir du versificateur ab? Nicht im geringsten. „Elle suit des règles fixes, éternelles“ und die wichtigste dieser règles éternelles ist die Silbenzahl und dafs das Ohr sich ihrer bewufst wird. Hieraus erst leitet Darzens seine Regeln und seine Beschränkung für die Cäsur ab. Nur Verse von mehr als acht Silben bedürfen ihrer, weil erst dann die Zahl von unserm Ohr nicht mehr beherrscht wird**), und die Cäsur fällt auf eine tonica, nur damit sie und mit ihrer Hülfe wieder die Silbenzahl klar hervortritt. Doch ich lasse Darzens selbst reden: „La métrique française repose *sur le nombre des syllabes d'un vers limité par une rime finale, nombre qui doit être tel, cependant, que l'oreille le puisse facilement retenir; en conséquence, la césure n'intervient dans le vers que lorsque ce nombre devient supérieur à celui que nous pouvons nettement percevoir dans un temps donné;* jusqu'à huit syllabes. le vers se passe donc de césure; elle ne devient nécessaire qu'au-dessus de ce chiffre et doit correspondre alors avec une TONIQUE. La césure n'est pas en effet un repos fictif placé entre deux mots, puisqu'elle n'existe pas après un mot terminé par une syllabe muette, et que ce vers, par exemple, est faux:

C'est une musique — magnifique et profonde.

mais bien une sorte de *temps* que la voix prend sur une *tonique* en la prononçant.“

Und dann führt Darzens einen zweiten Gewährsmann, den Dichter und Metriker Grammont, für die von ihm erstrebten Freiheiten ins Feld:

*) Vergl. meine erste Arbeit p. 33 unten.

**) Mit andern Worten habe ich dasselbe in meiner ersten Schrift bemerkt.

Il convient de citer ici la page remarquable et presque définitive que F. de Grammont, l'auteur des *Sextines*, a consacrée à la césure ainsi comprise;

„Si Ronsard, Malherbe et Boileau, écrit-il, ont erré en demandant que l'hémistiche fût suspendu par le sens, ils ont été dans le vrai en réprouvant qu'on le terminât par une syllabe muette, et par suite en *restituant invariablement aux toniques* cette sixième syllabe du vers alexandrin, quoique ceci ne semble pas avoir jamais été l'objet de leurs préoccupations. Tout au plus pourrait-on regretter que, lorsque cette tonique médiane est à l'avant-dernière syllabe d'un mot, faculté n'ait pas été laissée d'élider ou de ne pas élider la syllabe muette qui termine le mot, ainsi que cela se pratique en italien. En effet, cette syllabe, faisant compte dans le second hémistiche, n'y sonnerait que modérément, comme toute autre muette placée à l'intérieur du vers et par conséquent n'altérerait pas le rhythme. C'est ce dont on peut se rendre compte en prenant par exemple ce vers:

C'était une musique — ineffable et profonde.

et en le modifiant ainsi qu'il suit:

C'était une musi—que charmante et profonde.

„Cette seconde leçon n'offrirait certainement, comme son, rien de plus choquant que la première aux oreilles les plus délicates. Il n'en serait pas de même de celle-ci:

C'est une musique — magnifique et profonde.

„De deux choses l'une: ou on glissera assez légèrement sur la dernière syllabe du mot *„musique“*, et alors le nombre de syllabes ne sera plus sensible à l'oreille; ou bien, si l'on veut qu'il reste appréciable, on sera forcé de transporter l'accent de la pénultième à la dernière syllabe, et de prononcer *„musiqueu“*, et alors, non seulement ce ne sera plus de la poésie, mais ce ne sera plus du français. Même avec l'élision d'ailleurs, la syllabe muette des mots féminins placés à la fin du premier hémistiche sonne encore dans le second et c'est à la syllabe tonique qui la précède que s'arrête le premier hémistiche. Ainsi, dans le vers cité plus haut: „C'était une musique ineffable et profonde!“ c'est à la syllabe *si* du mot *musique* que se termine le premier hémistiche qui ne contient réellement que ceci: *„C'était une musi“* et le second hémistiche se trouve ainsi composé: *„qu'ineffable et profonde.“*

„Ce qui montre clairement qu'en cette affaire la TONIQUE est tout, et aurait dû, ce semble, faire comprendre que le sens n'a rien à y voir, *puisque le mot où il se termine peut se trouver*

partagé en deux, rendant ainsi la suspension de l'hémistiche tout à fait illusoire."

Ainsi s'exprime F. de Gramont et l'on voit quel horizon s'ouvre pour le poète, qui usera de cette loi plus large et plus rationnelle de la métrique française; combien de rhythmes, en effet, variés à l'infini pourra-t-il obtenir en faisant l'application au trimètre. Un exemple:

Après les heu-res lumineu-ses révolues,
Voici les sombres heu-res dans le ciel d'été!

Et, encore afin d'en prouver la nécessité absolue, qu'il me soit permis de citer ce vers de l'*Amante du Christ*, vers primitivement écrit comme il suit:

Puisque mon âme saigne ainsi que font ces roses.

puis modifié de la sorte:

Puisque mon âme saigne comme font ces roses.

frappé que je fus par le rapprochement désagréable de deux diphthongues pareilles dans ces mots: Saigne ainsi."

Bei Gropp-Dickmann würden:

Où je filais nonchalamment la blanch' lain'
Et quand l'auror' a terrassé la mass' noir'
C'était un' musiqu' ineffabl' et profond'
Voici les sombres heur's dans le ciel d'été

elfsilbig,

C'était un' musiqu' charmant' et profond'
Après les heur's lumineus's révolues
Puisqu' mon âm' saign' ainsi que font ces ros's

zehnsilbig,

Puisq' mon âm' saign' com' font ces ros's

gar achtsilbig werden.

Überall Verstöfse gegen die erste aller règles éternelles. Man beachte noch, dafs Darzens in den Versen

Après les heu—res lumineu—ses révolues
Voici les sombres heu—res dans le ciel d'été

die *e* muets durch Silbentrennung hervorhebt, und mit ihnen die zauberische, malerisch-musikalische, die zarte Melancholie des Gedankens wiedergebende Wirkung, welche Dickmanns Prosa durch hinkendes Gerassel ersetzt.*)

Die Sprache der Poesie, der Vers, ist Musik und nicht fürs Auge gemacht. Vernimmt jene *e* das Ohr nicht, so sind sie für den Vers nicht vorhanden, und, im Widerspruch mit der auch

*) Dies ist eine Stelle, wo das Gefühl überall und durchaus die deutliche Aussprache der *e* muets verlangt, obwohl blofse liquida vorhergeht.

von Dickmann selbst an die Spitze gestellten Regel von der Silbenzahl, erhalten wir elf-, zehn-, neun-, achtsilbige Alexandriner. Und kann es solche elf-, zehn-, neun-, achtsilbige geben, warum dann nicht auch andere, die von vornherein nur so viel Silben zählen, von denen keine verstummt? Man ersparte uns ja gar noch das beim Verschlucken unvermeidliche verhafste Konsonantengeklapper.

Ebenso wenig liefse sich gegen 13—17silbige Alexandriner etwas einwenden mit 2—5 völlig stummen *e* muets; dies wären wirkliche Zwölfsilbner. Einen solchen, aus der Vereinigung zweier Verse des „Pré aux clercs“ entstandenen:

La puissance suprême Vient d'unir deux amants

nennt aber Hector Berlioz*) einen abscheulichen Dreizehnsilbner.

Lesen die Franzosen ihre Verse wie Prosa, verschlucken sie das *e*, wo es in der Prosa verschluckt wird, und gehen sie trotzdem bei ihrer Unterscheidung von der Silbenzahl aus, so müssen sie gar verlangen, dafs dies *e*, wie in den von mir angeführten Gassenhauern, durch eine andere Silbe ersetzt wird. Wenden sie aber auf ihr altes Zählungssystem Dickmanns Lesemethode an, so müssen sie ihre (auch von diesem angenommene) Hauptregel in folgender Weise verändern: „Jeder Vers hat nur fürs Auge, auf dem Papier, eine bestimmte Silbenzahl, die sich, je nach den zu verschluckenden *e* muets, fürs Ohr in eine beliebig geringere andere verwandelt.“ Und demgemäfs auch die Regeln über die Vershälften und die Cäsur.

Weshalb soll z. B. dann gerade die 6. Silbe des Alexandriners die tonica treffen? Dickmann kann gegen den Vers

C'est une musique magnifique et profonde

nichts einwenden. Für Darzens freilich war er unmöglich, denn der verlangt sechs für das Ohr klar hervortretende Silben im Halbvers, und die ihn schliefsende sechste soll deshalb betont sein. Aber Dickmann? Der begnügt sich mit fünf, vier, zur Not wohl mit drei; genügt es da nicht, wenn die fünfte, vierte oder dritte den Ton hat? Statt

C'est une musique

lesen wir

C'est un' musiq'.

Die *e* sind nicht mehr vorhanden und die Cäsur fällt immer noch auf eine tonica, nur — bleiben von den sechs Silben des

*) Schriften, übersetzt von Pohl IV 175—6.

Halbverses blofs vier, in Widerspruch — mit der wichtigsten der règles éternelles.

So ist selbst den radikalsten unter den neuern Dichtern die Regel von der Silbenzahl heilig, und dafs das Ohr sich derselben bewufst wird.

Und wie Darzens für diese, geht ein französischer Gelehrter Michel Bréal für die zweite der von mir angerufenen lois éternelles, die Leichtigkeit und Anmut der französischen Sprache ins Geschirr, gegenüber der durch das Verstummen der *e* muets verursachten Häufung von Konsonanten; in einem Aufsatze über eine beabsichtigte Réforme de l'Orthographe française, die man mit der Aussprache in Einklang bringen wolle. Er erwähnt die Schwierigkeiten, welche die *e* muets solchen Versuchen entgegenstellen, „qui tantôt sonnent faiblement à l'oreille, tantôt comptent seulement dans la phrase à la façon des silences en musique. Avec les phonétistes, l' *e* muet, „cette bulle d'air sonore qui donne à notre langue tant de charme, de légèreté et de douceur aurait bientôt fait de disparaître. Tout le monde connaît ces publications plus ou moins populaires, scènes de comédie, chansons, caricatures, où les mots sont raccourcis et comprimés à plaisir: ce sont des échantillons intéressants de langue rustique ou militaire. Quelques pessimistes y voient le français de l'avenir. Mais si cette prédiction doit se réaliser, il n'y a pas lieu (hat man doch keine Ursache) de devancer l'œuvre des siècles et d'imposer cette phonétique à la langue littéraire d'aujourd'hui."

Gropp und Dickmann machen diese Karikatur zur langue poétique der Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft.

2. Die Schauspieler und das Théâtre-Français.

Und nun das Théâtre-Français! Wird da die Neuerung durchgeführt?

Nach Lubarsch wurde das *e* immer gesprochen als ein mehr oder weniger starkes *e* sourd 1) nach muta cum liquida, 2) in allen Formen von parler, und demgemäfs auch in perle und merle, deutlich hörbar; 3) in den Zusammensetzungen mit que (lorsque, puisque, quelque, jusques etc.), 4) in der Endung ente und ante, und endlich fast immer in der Endung ste. Fast durchweg verschwand es nur am Versschlufs und — nach einer blofsen liquida, zugleich auch wegen des unbedeutenden Inhalts der betreffenden Wörter (une, comme, encore, elle, telle, quelle, madame). Aber auch hier führt L. Ausnahmen an: noires actions, rires

*) Revue des deux mondes 1889, 1. décembre p. 603.

éhontés, rappelles un peu, jeunes années, sommes à, vulgaires esprits, belles et bonnes (wahrscheinlich wegen des herüber zu ziehenden s); daneben aber auch noch: tonne mon discours, couronne de fleurs, donnes le la, donne-moi, und, wohl zur Hervorhebung des Wortinhalts: Des capucines tout au plus; Une, deux, trois, quatre; J'appelle sur le pré Scapin (feierliche Herausforderung); Ne perde une des fleurs; aber ebenso auch une notairesse ganz unmotiviert neben un(e) notairesse.

An pathetischen Stellen trat der Rhythmus stark hervor. Die Worte des Geistes im Hamlet wurden sehr langsam, Silbe für Silbe, abgemessen gesprochen.

Die Schauspieler des Odéon aber, der zweiten französischen Bühne, sprachen auffallend viele *e* muets. Lubarsch erklärt es daraus, dafs sie mehr deklamieren als spielen.

Ich füge noch einiges über eine Aufführung im Vaudevilletheater hinzu. Nach Louis Ganderax (Juli 1888 in der Revue des deux Mondes): L'an dernier les fils de Jules Amigues ayant recruté une troupe et loué la salle du Vaudeville montèrent une pièce de leur père, „la Comtesse Frédégonde." . . . Presque partout la langue demeurait incertaine, incolore: . . Mais je me souviens que vers le milieu de la soirée, un frémissement d'aise courut par tout l'orchestre, les têtes ondulèrent, les mains firent tapage. . . . A la fin d'une tirade, lâchée par M. Brémond*), ce vers s'était envolé dans la salle:

„Le morceau de velours qui couvre ce front pur!"

Croyez-vous l'entendre, avec ses nombreux *e* muets, avec sa diphtongue, achevée en vibration à l'hémistiche, avec sa fine voyelle achevée de même à la rime, le tout détaillé, roucoulé par un homme à qui le Conservatoire a enseigné les scrupules de l'articulation, par un homme à qui la nature a donné une voix de ténor:

„Le morceau de velours qui couvre ce front pur!"

C'est délicieux! . . . A présent, supposez la pièce en prose: Quel effet, je vous le demande, produira la fin de cette phrase: „Malheur à qui portera la main sur le morceau de velours qui couvre ce front pur." Ce n'est pas la colombe qui vole: plumée de ses *e* muets, privée de ce double frisson qui plane, — un son doux et vibrant à l'hémistiche, un son clair et vibrant à la rime — la proposition est compacte et inerte: c'est la poule au pot**).

---

*) Ancien prix de tragédie ou de comédie, fügt Ganderax hinzu, ancien pensionnaire de l'Odéon.

**) Louis Ganderax, Comédies et drames en vers (p. 457—58).

Und Ganderax redet nicht von einem Einzelfall; dieser ist ihm einer für viele. Er bekämpft das Vorurteil der Theaterdirektoren und eines Teils des Publikums gegen Stücke in Versen. Jene sollen häufiger solche aufführen, die Dichter welche schreiben. Und für was für Schauspieler denn? Eine Seite vorher sprach er es selbst aus: „Il serait superflu, à l'ordinaire, de chercher une comédie, un drame en vers, ailleurs qu'au Théâtre-Français ou à l'Odéon*).“

Und warum? „Pour jouer une pièce de ce genre il faut une réunion d'acteurs exercés à dire le vers,“ natürlich im Gegensatz zur Prosa, und: „Ce n'est qu'à l'Odéon, au Théâtre-Français, qu'on trouve une compagnie de gens qui ont appris la grammaire de cet art et l'ont appliquée habituellement, qui naguère ont fait leur rhétorique et l'ont redoublée depuis leur sortie de l'école*).“ Sie haben also die Grammatik dieser besonderen Kunst ebenso gründlich und eifrig gelernt und geübt wie — Brémond.

So waren denn auch zwei Stücke in Versen an diesen Bühnen die Haupterfolge des Jahres: „A la Comédie-Française, à l'Odéon voyez les succès de l'année: c'est le Flibustier, c'est Beaucoup de bruit pour rien**).“ Sonst eben nicht bedeutend, hatten sie grofsenteils den Versen ihren Erfolg zu verdanken. Und wenn umgekehrt, zwei andere wenig gefielen, waren die Verse an sich nicht schuld — an schlechten Vortrag denkt Ganderax nicht einmal, — sondern: Gute Stücke der Art sind eben eine Seltenheit: „Ni les poètes ni même les auteurs dramatiques ne sont des animaux vulgaires, et pour produire un poème dramatique, il faut qu'un individu réunisse les caractères de l'une et de l'autre espèce***).“

Wenn alle Schauspieler, wenn die meisten oder auch nur die besten des Théâtre-Français die Verse wie Prosa sprächen, die von Ganderax verherrlichten *e* muets völlig verschluckten, hätte er nicht dies als den Hauptgrund jenes Vorurteils anführen, das Vorurteil teilen müssen? hätte er da ihren poetischen Vortrag gepriesen? hätte er nicht vielmehr einen Artikel zur Belehrung dieser Schauspieler schreiben, ihnen den Brémond als Muster vorhalten müssen? um dann vielleicht, später erst, durch sie auf Dichter, Publikum, Direktoren zu wirken? Wie kann er dem Dramatiker raten, Verse zu schreiben, wegen der ihnen eigenen Schönheit, wenn der Schauspieler sie in Prosa verwandelt, ihrer Schönheit ins Gesicht schlägt? Müfste er sie nicht bitten, sich

*) Pag. 456.
**) Pag. 453.
***) Pag. 455.

die Mühe zu sparen, und sich und andern die Qual, den erwarteten Schauer der Wonne in Ärger und Verdrufs, die fliegende Taube in ein gerupftes Huhn verwandelt zu sehen?

Die Beobachtungen, welche den Gedanken des Ganderax zu Grunde liegen, lassen sich mit den Behauptungen Plattners und Sarrazins nicht vereinen. Ich überlasse es dem Leser, ob er auf ihr Ohr mehr geben will, als auf das durch fortwährende Übung gebildete des ständigen Theaterrecensenten der Revue des deux mondes.

II. Wie wir uns nun zu verhalten haben.

Und hätte auch Ganderax die Thorheit, die ich ihm nicht zutraue, begangen; hätte Brémonds Vortrag gerade deshalb eine solche Wirkung hervorgebracht, weil er sich grundsätzlich von dem des Théâtre-Français unterschied, dürfte man uns da letzteres als Muster vorhalten?

Wohl kann uns Frankreichs Normalbühne mafsgebend sein, doch nur in so weit Frankreich selbst sie als mafsgebend anerkennt. Hierüber aber haben die Franzosen zu entscheiden. Und welche? Etwa nur jene Schauspieler selbst?

Der von Ganderax gepriesene Brémond vereinigte in sich die Vorzüge der Natur und der Bildung. Wem aber verdankte er diese künstlerische Bildung? Wer hat ihn die stummen *e* so gewissenhaft, sorgfältig und bestimmt aussprechen gelehrt? Das Conservatoire. Und wie berührte dies die, selber im Verschlucken des *e* das Unmögliche leistenden Pariser?

Ein Wonneschauer durchrieselte das ganze Parkett oder gar das Publikum im allgemeinen*) und den Kritiker, der darüber berichtet. Der Schauspieler sprach die *e* gewissenhaft aus, das Conservatoire hatte es ihn so gelehrt, die Zuschauer hörten es; und, dafs man es ihn lehrte, dafs er die Lehre befolgte, und der Wonneschauer, der alle durchrieselt, beweist, dafs Conservatoire, Schauspieler und Publikum Ganderax's Ansicht von dem Vortrag der Verse und der *e* muets teilten.

Dies aber ist die schärfste Verurteilung jener, dem Théâtre-Français zugeschriebenen Praxis, eine Verurteilung, in die, wie es scheint, das Odéon, die lebenden Metriker, Deklamatoren und Dichter, das ganze gebildete Frankreich einstimmt.

Früher thaten sich wohl Schauspieler dadurch hervor, dafs

---

*) L'orchestre, eigentlich das Orchester, bedeutet dann die Plätze in dessen Nähe, und in weiterem Sinne das Publikum überhaupt.

sie mit falschem Pathos den Unterschied von Vers und Prosa übertrieben, jetzt möchten ihn einige aus der Welt schaffen. Das krankhafte Produkt einer vergänglichen Richtung, des krassesten Realismus der Neuzeit, der, wie aus den Gedanken, Gefühlen und Stoffen, so auch aus den Formen der Poesie alles Edle und Poetische verbannen möchte, wird, mit jenem Realismus selbst, auch dies wieder verschwinden*), vor der, früher schon von mir angerufenen und durch meine jetzigen Auktoritäten nur bestätigten, sie alle umfassenden und überragenden höchsten Auktorität, den in der Natur und Sprache des Volks ausgeprägten und wirksamen lois éternelles.

Wir aber dürfen uns am wenigsten dadurch beirren lassen.

Ja, „dulden wir doch, was die Franzosen dulden“, aber nicht mehr als sie. Kommen solche Schauspieler zu uns, so mögen sie auch hier die schönsten Verse verderben; wir können es nicht hindern. Aber es nachmachen? Ebensowenig wie die Franzosen selber. Sind denn wir Schauspieler und nicht Leser? Und sollen wir uns gerade nach diesen Schauspielern richten?

Quand sur une personne on prétend se régler,
C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler;
Et ce n'est point du tout la prendre pour modèle,
Messieurs, que de tousser et de cracher comme elle**).

Nun aber gibt gar Dickmann Schulbücher heraus, und benutzt***), trotz meines heftigsten Widerstrebens†), meine Ausgabe des Misanthrope, um unsere Jugend danach zu dressieren.

Kann er nicht warten, bis ihm der Franzose vorangeht? Frankreichs Schule ist für die unsere mafsgebend, und selbst das Théâtre-Français wird es erst dann, wenn sie dessen Vortragsweise anerkannt hat. Eben darum legte ich schon in meiner ersten Schrift bei der Darstellung der Thatsachen, welche ich auf die von mir vertretenen Gesetze zurückführte, um diese wieder

*) Das Imparfait in den schon angeführten Worten Legouvés: „De très éminents acteurs, et entre autres M. Provost proclamaient, je le sais, la subordination de la prononciation dans la poésie dramatique à ce qu'il appelait la vérité, la nature“ scheint anzudeuten, dafs dies schon der Vergangenheit angehört und dazu stimmen die Beobachtungen des Ganderax.

**) Molière, Femmes savantes I, 1.

***) Dies die nach Knauer „rein persönlichen Gründe“, weshalb sich meine Polemik gegen ihn richtet. Er machte mich erst in unangenehmer Weise mit der Frage bekannt; er und Gropp erschienen mir als die vielleicht einzigen Vertreter der Lehre.

†) Dies, sowie die Schädlichkeit der die Schönheit der herrlichsten Poesie zerstörenden Lehre, hätten schon ein „Zetern“, wie Knauer es mir vorwirft, gerechtfertigt; Heller aber hebt im Gegensatz zur Leidenschaftlichkeit Lubarsch's (die er übrigens mit Recht begreiflich findet), meine gröfsere Ruhe hervor.

damit zu begründen, Quicherats Schulmetrik zu Grunde, selbst mit Zurückdrängung meiner persönlichen Ansicht, so über Hiatus, Reim*) und die für das *e* muet eintretende Dehnung.

Wohl war mir diese bekannt, seit meiner Kindheit; auch, „wie feine Abstufungen dabei zu machen sind**).“ Ich wufste nur zu gut, „wie schwer da in jedem einzelnen Fall die Frage zu entscheiden.“ Dieselben Schwankungen, welche Lubarsch zwischen den verschiedenen von ihm angeführten Auktoritäten, und bei jeder einzelnen für sich beobachtet, hatte ich beobachtet an mir selber. Ich wufste, dafs hier nur das Gefühl mafsgebend ist, und dafs dieses bei verschiedenen Personen, ja zu verschiedenen Zeiten, wohl gar in demselben Augenblick, bei einer und derselben, in verschiedener Weise entscheidet; und eben deshalb, weil hier keine Regel aufgestellt werden kann, und zugleich, weil für mich sich's vor allem darum handelte, Dickmanns völliges Verstummen zu bekämpfen, begnügte auch ich, im Gegensatz dazu, mich mit der Bemerkung, dafs das *e* klar und deutlich gehört wird, die Einzelheiten und etwaige Modifikationen dem Gefühl und der Einsicht solcher Lehrer überlassend, die sich die Fähigkeit zutrauen möchten, über jeden besondern Fall zu entscheiden.***)

Die französische Elementarschule lehrt jedes Kind zuerst diese Silbe deutlich, voll aussprechen (épeler pleinement), und später erst, je nach den einzelnen Fällen, läfst man sie mehr oder weniger, aber nie „völlig“ verschwinden,†) und dies mögen auch wir Deutsche lehren und dulden.

Wenn, wie Plattner bemerkt, bei der französischen Aussprache unserer Jugend so schon wenig herauskommt, ist das

*) Meinem Gefühl nach wäre mancher Hiatus gestattet, und der Reim hätte blofs dem Ohr zu genügen, möchte man die Wörter nun schreiben wie man wollte. Daher denn auch der von Heller in meiner ersten Arbeit bemerkte Widerspruch. In dem Anhang erschiene ich nicht als ein so strenger Anhänger der Regeln. Da eben sprach ich meine persönliche Ansicht aus, der ich in der eigentlichen Arbeit keinen Ausdruck zu geben wagte. Im Grunde verwerfe ich überhaupt alle blofs mechanischen Regeln, die mit der Schönheit des Verses nichts zu thun haben, ganz wie Darzens, mit dem ich in jeder Hinsicht übereinstimme. Nur schien es mir ein bifschen unbescheiden, in solchen Dingen allen in Frankreich lebenden Franzosen vorzugreifen. Meine Person trat nur so weit hervor, als ich die von den Franzosen anerkannten Regeln auf ihren Grund, den Geist des Volks zurückführte.

**) Professor Knauer empfiehlt mir das Studium von Lubarsch, um dies alles kennen zu lernen.

***) Wer sie sich nicht zutraut, nicht im Stande ist, die Ersatzdehnung richtig anzubringen und zu sprechen, hält sich im Verse immer noch am besten an die, auch von mir gegebene Regel; nur darf er natürlich nicht vergessen, dafs das *e* muet ein *e* muet ist.

†) Marelle, Herrigs Archiv 1889, 4. Heft, Pag. 448.

kein Grund, um sie durch Hinauswerfen der Vokale in der unfranzösischsten ihrer Eigentümlichkeiten zu bestärken. Im Gegenteil! da mufs man erst recht das Fremde hervorkehren und lieber, mit Quicherat und Legouvé, das *e* deutlich sprechen lassen, wo vielleicht schon die Ersatzdehnung genügt, als selbst diese mifsachten.

Halten wir uns also an die nicht schauspielernden Franzosen, und an solche Schauspieler wie Brémond und die vom Conservatoire ausgebildeten des Odéon und des Théâtre-Français, die uns Ganderax als Muster vorhält. Folgten wir anderen, so müfsten wir ja noch, was Plattner mit Recht scheut, „die Verse auf zweierlei Weise lesen lehren“, — denn lyrische Stellen tragen, wie es scheint, auch sie in der üblichen Weise vor — und machen wir nicht auch dies nach, so kommen wir in Konflikt mit ihnen selber; folgen wir hingegen den von Frankreichs Dichtern, Deklamatoren und Schulen, wie von mir selbst hochgehaltenen, auf den Gesetzen des gesunden Menschenverstandes überhaupt, und auf dem Geist des französischen Volkes insbesondere beruhenden, von dem Wechsel der Mode unabhängigen lois éternelles, so lesen wir Schauspiele und lyrische Gedichte in derselben allgemein üblichen Weise.

Zum Schlufs noch einige Worte der ersten Schrift, welche aus dem Geiste, der Leichtigkeit, Gewandtheit des Volks, die Leichtigkeit seiner Sprache überhaupt, und aus ihm und den Bedürfnissen des Rhythmus den Unterschied zwischen Vers und Prosa erklären:

„Munter, leicht und beweglich, wie das Volk, dessen Geist sie verkörpert, fliegt die französische Sprache dem Ziel zu. Sie ist eine Leichtbewaffnete und wirft alles schwere Gepäck ab; frei von dem drückenden Helm und der wuchtigen Rüstung unserer Konsonanten, gleitet sie, wie über den ersten Vokal der Diphthonge, so über die Silben des Worts, die Worte des Satzgliedes, Satzes hinweg, hält erst am Schlufs und betont nur, indem und dadurch dafs sie anhält*).“

„Anders aber im Vers. Der Satzton, der den Wortton verschlingt, trifft nur die letzte Silbe des Satzes und macht jede rhythmische Gliederung unmöglich. Drum beugt sich der leichte französische Pegasus dem Joch der Kunst. Ihr zu Liebe nimmt er einen bedächtig ruhigern und eben dadurch rhythmisch bewegteren Gang an. Der Wortton kommt im Vers wieder zum Vorschein**).“

„Aber für das, was der mehr hervortretende Wortton der

*) Die Gesetze des französischen Verses, pag. 6—7.
**) pag. 10.

Sprache der Poesie an Leichtigkeit raubt, entschädigt sie die noch gröfsere Scheu vor Konsonanten und die gröfsere Bedeutung ihres leichtesten Elementes, der tonlosen Vokale*)."

Die dem Vers eigentümliche Schönheit beruht gerade darauf, dafs er nicht wie Prosa gelesen wird, und dies zeigt sich ganz besonders bei den *e* muets. Mit ihnen „la colombe qui vole", ohne sie „compacte et inerte, une poule au pot." Hier steif, unbeweglich und tot**), ein gerupftes Huhn in dem Topf, dort eine fliegende Taube.***)

Anhang.

I. Nach Abschlufs meiner Arbeit finde ich in der letzten Nummer des Herrig'schen Archivs eine Besprechung der Frage vom historischen Standpunkt, von einem in Berlin lebenden Franzosen, Marelle, die das von mir Gesagte bestätigt. Die wichtigsten Stellen mögen hier folgen:

„Ce n'est pas d'aujourd'hui que la prononciation familière élide fréquemment l' *e* muet; elle l'élidait peut-être tout aussi souvent déjà au 12e et même au 11e siècle. . . .

„Cependant excepté pour cinq ou six mots, tels que me, te, se, le, homme, comme, qu'ils syncopent à l'occasion, les poètes du moyen-âge n'ont jamais pris la prononciation familière pour

---

*) pag. 13. Setze noch hinzu „die in der raschen Umgangssprache leicht ausfallen".

**) Natürlich „relativ", d. h. im Vergleich mit dem richtigen Vortrag des Verses.

***) In der familiären Umgangssprache und den Gassenhauern, denen es nicht um edle Schönheit zu thun ist, trägt die Hast des zum Ziele fliegenden Franzosen oder die rohe Komik über seinen Schönheitssinn den Sieg davon; nicht mehr in der ernsteren, gelesenen, vorgetragenen Prosa; und in den edleren Versen tritt gar das Gegenteil ein. Beim Ausfall der Konsonanten einträchtiglich wirkend, werden es beim *e* muet zwei Prinzipien, die sich bekämpfen.

Zwifschen Dickmann und mir handelte es sich besonders um Molière. Drum füge ich noch hinzu, dafs auch Desfeuilles, der Kommentator der neuesten und besten Ausgabe des Dichters (Paris, Hachette), Band 9, in den „Femmes savantes" zu den Versen

353: Quoi, de ma fille? — Oui.
1075: Moi, ma mère? — Oui, vous.
1583: Eh! non, mon père. — Ouais!

ausdrücklich bemerkt, hier werde das *e* nicht elidirt, aber wohl

397: Notre soeur est foll(e), oui.
443: Aussi fais — j(e). Oui, ma femme.

Die zwei letzten Verse bedürfen des *e* nicht zur vollen Silbenzahl, in den drei ersten zählt es mit.

règle de leur prosodie. Ils ont toujours syllabisé, c'est-à-dire compté, marqué à l'intérieur du vers et de chaque hémistiche toutes les voyelles et notamment l'*e* muet. . . . La syllabisation poussée parfois jusqu'à l'excès, voilà ce qui, depuis un temps immémorial, distingue en français la prononciation publique, prosodique, expressive, solennelle, de la prononciation familière, qui avale au contraire et a toujours avalé une partie des syllabes. Ce n'est guère qu'au 17e siècle que nous voyons la question de l'*e* muet nettement posée par les grammairiens. Oudin et Duez de 1624 à 1640 constatent que l'*e* muet au milieu des mots et très souvent dans la phrase se mange tout à fait. Ainsi: d'mander, l'çon, d'vant, ach'ter, c'la, r'nom, t'nez, i' m'fait mal, i' t'faut, i' s' rend, tu l'dis, j'sais bien, d' la bière, d' l'or etc. etc. Chifflet, quelques années plus tard, proteste contre l'enseignement de cette prononciation. „Je dis qu'elle est fausse, affectée (il a sans doute ici en vue la lecture orale), injurieuse à notre langue et totalement pernicieuse à la poésie française. . . . Elle rendrait notre langue dure, scabreuse et frémissante, à cause du choc des consonnes, contre l'extrême inclination qu'elle a à la douceur. Enfin elle ruinerait toute la poésie, estropiant les vers du nombre des syllabes qui est requis à leur mesure.“ v. Thuros, I. 147.

„Au 18e siècle Voltaire est un apologiste de l'*e* muet. „C'est, dit-il, dans ces *e* muets que consiste principalement l'harmonie de notre prose et de nos vers.“ „L'*e* muet, ajoute Rivarol, semblable à la dernière vibration des corps sonores, donne à la langue française une harmonie légère qui n'appartient qu'à elle.“ Depuis une trentaine d'années le naturalisme qui envahit l'art et la littérature s'est aussi implanté au théâtre et beaucoup d'acteurs affectent de dire les vers tragiques comme de la prose ordinaire, en élidant autant que possible les *e* muets. . . .

„D'autre part beaucoup d'acteurs supérieurs (!), tous les lecteurs renommés, tous les poètes lyriques et tragiques (v. les brochures de Mende, Lubarsch), à l'exemple de leurs prédécesseurs des siècles passés, défendent la prosodie traditionnelle et soutiennent qu'en disant les vers il faut toujours y faire sentir, sinon entendre plus ou moins l'*e* muet.

„En résumé, dans l'enseignement, on peut poser ce principe: Il faut dire les vers conformément aux règles prosodiques que les poètes ont observées en les composant. Donc, s'ils ont tenu compte de l' *e* muet, il faut en tenir compte aussi. C'est la seule manière de faire bien sentir la musique qu'ils ont voulu mettre dans leur poésie. Lamartine, Hugo, Musset, aussi bien que M. Coppée, bondiraient

d'indignation s'ils pouvaient voir ce que devient l'harmonie de leur style dans la prononciation indiquée par M. Passy*).

„Qu'on en juge:

Lorsqu'un homm' n'a pas d'amour
Rien du printemps n'l' intéress';
Il voit mêm' sans allégress',
Hirondell's, votre r'tour.
(F. Coppée.)

Presque toutes ces élisions de l'*e* muet faussent la mesure du vers, en aplatissent la modulation et, de plus, en avilissent aux yeux aussi bien qu'à l'oreille la physionomie; car en français ce n'est guère que dans les poèmes du genre trivial et canaille de Vadé qu'on voit des vers ainsi orthographiés. Cette dernière raison seule devrait suffire à démontrer l'inconvénient qu'il y a pour l'école à figurer d'une telle manière la prononciation de la poésie. . . .

„Certains phonétistes vont jusqu'à s'imaginer que l'*e* muet tend à disparaître et disparaîtra sans doute un jour de la langue française! On vient de voir que depuis des siècles il n'y a eu, probablement, sur ce point ni progrès ni recul. Tant que la France aura une littérature, elle gardera, comme par le passé, sa prononciation littéraire à côté de sa prononciation familière."

„Cette apologie de l'*e* muet," fügt Marelle hinzu, „ne veut pas dire qu'une prosodie plus libre, plus rapprochée de la poésie populaire et de la parole spontanée avec toutes ses élisions et ses hardiesses de prononciation ne serait pas possible aujourd'hui dans certains genres familiers et même héroïques et dramatiques.

„Ce serait certainement pour nous, Français, la meilleure manière de traduire Homère, Shakspeare et toutes les légendes et les ballades populaires étrangères dont nous n'avons encore que des traductions en prose."

Folgt eine in dieser Weise von ihm übersetzte Stelle der Ilias (C. XXI):

Te rach'ter, insensé! Ne m'parle pas d'rançon,
Oui, avant que Patrocle eût péri, c'était bon,
Il me plaisait alors d'épargner les Troyens;
Et j'en ai pris vivants et vendu quelques-uns!
Mais à présent . . . pas un n'en réchapp'ra, pas un
De ceux du moins qu'un dieu me jett'ra sous la main;
Et surtout, si, comm' toi, c'est un fils de Priam.
Meurs donc aussi, mon cher. Et d'quoi t'plains-tu si fort?"

***) Einen Anhänger des völligen Verstummens, dessen Buch „Le français parlé" Marelle veranlaſst, den, wie er sagt, schon 1886 in dem neuphilologischen Kongreſs zu Hannover von ihm besprochenen Gegenstand nochmals vorzunehmen.**

Wieder eine Bestätigung des von mir Gesagten. Die Silbenzahl ist stets inne gehalten. Die apostrophirten *e* sind durch andere Silben ersetzt, und, stellt man sie wieder her, so erhält man 13—15silbige Alexandriner. Übrigens scheint mir diese sehr familiäre, an das genre canaille erinnernde Behandlung, bei dem volksmäfsigen, aber zugleich hoch vornehmen Homer nicht angebracht, und noch weniger bei den entweder ganz fein- und hochpoetischen oder gekünstelten Versen Shakspears.

II. Die Rezensionen derer, die mir nicht recht geben, mögen hier folgen. Bei meiner Besprechung derselben mufste ich, wie Herr Professor Knauer mir gegenüber gethan, Einzelnes aus dem Zusammenhang herausreifsen, uud das gibt leicht ein schiefes Bild. Der Leser kann sich jetzt selbst sein Urteil bilden. Den Rezensenten, die die Sache sachlich behandelt, spreche ich noch meinen Dank aus, besonders den zweien, die sie durch Widerspruch gefördert.

„Der Ausgangspunkt der kleinen Schrift des bekannten Molière-Forschers ist die in neuester Zeit mehrfach erörterte Frage, ob Aussprache oder Verstummen der *e* muets im Verse, in welcher der Verf. mit Entschiedenheit an dem älteren Standpunkte festhält, dafs die stummen *e* zu sprechen sind. Seine Polemik richtet sich dabei aus rein persönlichen Gründen gegen Gropp und Dickmann, welche (in Gropps Abrifs der französischen Verslehre, bez. in den Einleitungen der „Renger'schen Schulbibliothek") das *e* muet auch in der Poesie gewöhnlich wollen verstummen lassen, und deren Vorschrift in ihrer schulmäfsigen Bestimmtheit etwas radikal klingen und den etwaigen Unterschied der Dichtungs- und Stilarten unberücksichtigt lassen mag. Hr. Humbert zetert nun durchaus gegen eine solche in seinen Augen widersinnige Ketzerei. Wie schwer diese Frage aber allgemein zu entscheiden ist, und wie weit in diesem Punkte heute Ansichten und Brauch der Franzosen selbst auseinandergehen (was ihm anscheinend unbekannt), beziehentlich wie feine Abstufungen dabei zu machen sind, kann er aus der nachgelassenen, von Koschwitz veröffentlichten Schrift von Lubarsch „Über Deklamation und Rhythmus der französischen Verse" lernen, die, trotz des Mangels einer letzten ausgleichenden Durchsicht und Abrundung durch den Verfasser, die Angelegenheit mehr fördert als Hrn. Humberts sie nur streifendes Elaborat. Die eigentlichen Betrachtungen, in denen der Verf. sich schwerfällig ergeht, über den Geist des französischen Verses im allgemeinen und den des Alexandriners im besonderen, über die von Molière im Misanthrop bewiesene Kunst des Versbaues, sowie über den Unterschied zwischen dem deutschen und dem französischen Alexandriner sind trotz vieles natürlich Richtigen und mancher guten Beobachtung ziemlich wunderlich oder

werden durch die verworrene Darstellungsweise des Verf.'s, welche durch eine aufdringliche und in das Einzelne gehende Disposition nicht an Klarheit gewinnt, wenig genieſsbar. Seine seltsamen Seitensprünge vollends (vgl. z. B. die ersten Seiten) und die mit Vorliebe von ihm gebrauchten vermeintlich anschaulichen Bilder (vgl. S. 19: „Er (der Nebenton im Vers) ist der freie Mann zwischen dem Leibeigenen und dem Fürsten, der Minister- oder Kammerpräsident zwischen den Bürgern und dem erblichen Souverain" 20, 36, 50) dürften bei jedem ernsthaften fachmännischen Leser Kopfschütteln erregen." Prof. Knauer.

„Das Schriftchen ist schöngeistig angehaucht, etwas breit und verrät stellenweise des Verfs. Unbekanntschaft mit der französischen Lautgeschichte (so S. 12 und 26). Doch wird man es nicht ohne Nutzen lesen, und zwar zum Teil gerade deshalb, weil Humbert, ein Halbfranzose, die neuere metrische Litteratur ungenügend kennt und darum mit um so geringerer Voreingenommenheit seine eignen Beobachtungen vorträgt. Seinen Ausgangspunkt bildet eine Stelle in Gropps Abriss der fransösischen Verslehre (S. 8, § 4), worin, mit vollem Recht, auch für den Vortrag französischer Verse ein völliges Verstummen von nachtonischem *e* behauptet, uud, vielleicht nicht energisch genug, auf die häufig dafür eintretende Ersatzdehnung der stummem *e* vorausgehenden Silben hingewiesen wird. Ebenso ficht H. ohne rechten Grund Gropps § 4 auf S. 5 sachlich an, während, wie aus § 7 S. 6 hervorgeht, nur die dort gebrauchte, allzu scharfe Formulierung „es ist widersinnig, in der französischen Poesie von Versfüſsen wie Jamben u. s. w. zu sprechen" anfechtbar ist. Sobald es sich um Feststellung des rhythmischen Baues einzelner französischer Verse handelt, kann man ohne Widersinn recht wohl von Jamben, Anapästen u. s. w. reden und ist es ja von guten Kennern des französischen Versbaues auch oft genug geschehen. Die von H. S. 9 angegebenen Versfüſse wird man freilich groſsenteils nur selten und nicht ohne Zwang in französischen Versen antreffen. Der Verf. verrät uns nicht einmal, ob man sie mit Zugrundelegung rein syntaktischer Sprachtakte oder rhythmischer Einheiten aufzusuchen hat. Von dem Einfluſs „des Geistes des französischen Volkes" auf den Versbau ist wenig die Rede, dagegen nicht ohne Geschick von jenem des Sprachgeistes, den man allerdings als eine Äuſserung des Volksgeistes betrachten kann. Dieser Sprachgeist gelangt nach dem Verf. im Französischen durch Betonungsweise, Abneigung gegen Konsonantenhäufung und gegen Hiat zum Ausdruck, und wenn man beachtet, wie sich der französische Versbau mit diesen Eigentümlichkeiten des Französischen abfindet, so weiſs man, was der französische Volks- und Sprach-

geist von der gebundenen Redeweise verlangt. Man ist damit wider so weit wie vorher. Wirklich fördernd ist in der Broschüre nur der Abschnitt D. S. 31—46, worin an Beispielen aus Molières Misanthrope gezeigt wird, wie dieser Dichter Inversionen, den Ersatz von Adjectiven durch abstrakte Substantiva, Wendungen mit *c'est . . que, qui*, die Bildung von zwei Sätzen aus einem, Umschreibungen mit *être* und *avoir* u. s. w. benutzt, um für wichtige Worte die starken Hebungen der Cäsur- und Reimstelle zu gewinnen, und wie auch die Abweichungen von den gewöhnlichen Versregeln dazu dienen müssen, Gedanken und Stimmungen durch die Redeform anschaulich wiederzugeben. Das Übrige ist nur Widerholung von bereits Bekanntem."

Greifswald. Koschwitz.

1. Lubarsch, E. C., über Deklamation und Rhythmus der französischen Verse. Zur Beantwortung der Frage: „Wie sind die französischen Verse zu lesen?" Oppeln, Franck.

2. Humbert, C., die Gesetze des französischen Verses. Ein Versuch, sie aus dem Geiste des Volkes zu erklären, mit besonderer Rücksicht auf den Alexandriner und Molières Misanthrope. Leipzig, Seemann.

1. „Auch ohne die von L. mit grofsem Fleifse zusammengestellten Meinungen von Deklamatoren von Profession und Dichtern ist es klar, dafs jeder Deklamator ein Lesen der Verse verwerfen mufs, das den Unterschied zwischen Poesie und Prosa zu verwischen bestrebt ist, und dafs der Dichter, vor allem der Lyriker, in diesem Bestreben das Verderben aller Poesie und eine Verkennung aller seiner poetischen Intentionen erkennen mufs. Dabei zeigt es sich aber, dafs Deklamator und Dichter durchaus nicht auf demselben Standpunkte stehen und eigentlich nur darin zusammentreffen, dafs das stumme *e* im Versinnern zur Geltung kommen müsse, wenn auch die Stärke dieses *e* verschiedene Grade haben, ja durch eine leichte Pause ersetzt werden könne. Für die Schule am wichtigsten ist der dritte Abschnitt, in welchem L. die von ihm im *Théâtre-Français* gemachten Beobachtungen bespricht. Danach verschwindet *e* nach Vokal + Liquida fast durchweg, klingt aber als *e sourd* von verschiedener Stärke nach Muta + Liquida. Ferner ist *e* meist hörbar in der Endung *-ste*, stets bei den Zusammensetzungen mit *que* und in den Endungen *-ante, ente*. Äufserst selten tönt *e* am Versschlufs. Der gegen Sonnenburg erhobene Vorwurf, dafs der deutsche Lehrer nach seinen Aufstellungen in vielen Fällen nicht das Richtige treffen wird, mufs auch auf L. Anwendung finden. Wer entscheidet aber,

was „das Richtige“ ist? Was ein Schauspieler für richtig — oder sagen wir lieber: angebracht — hält, scheint dem andern unnötig oder verkehrt, weil es feste Regeln hier weder gibt noch geben kann. Wo ist auch nur die Gewähr dafür, dafs derselbe Schauspieler am nächsten Abend alle seine *e* wieder ebenso sprechen wird? Wenn doch jemand einmal hierüber ein Protokoll aufnehmen wollte; da würde sich am ersten herausstellen, nicht was nötig und was willkürlich ist. aber doch, was dieser oder jener Schauspieler dafür hält.*)

2. „Das Schriftchen ist der Wiederabdruck der im Progr. des Gymn. zu Bielefeld veröffentlichten Abhh. gleichen Titels, welche übrigens dort nicht vollständig gegeben werden konnte. Den eröffnenden Abschnitt. welcher des Verf. Kompetenz, in solchen Dingen mitzureden, darthun soll, hätte H. im Wiederabdrucke streichen können. Die hier beigefügten feinsinnigen Erörterungen über französische Verse und poetische Sprache der Franzosen stellen diese Kompetenz viel besser aufser Zweifel. Und doch legt man das gegen die bekannte Groppsche Verslehre oder vielmehr nur gegen eine Stelle derselben polemisch vorgehende Schriftchen mit sehr gemischten Gefühlen aus der Hand. Gropp behauptet, das stumme *e* verschwinde beim Verselesen, und steht damit auf dem Boden der Thatsache,**) soweit dramatischer Vortrag in Frage kommt. Eine andere Frage ist es, 1. ob diese Praxis nicht auch in Frankreich vielfach verurteilt wird, 2. ob sie dem Wesen des Verses und seinem Rhythmus angemessen ist (wobei natürlich noch die Vorfrage zu entscheiden wäre, ob es einen Sinn hat, auf der Bühne überhaupt in Versen zu reden), 3. ob dieser Schauspielerbrauch ohne weiteres auf die Deklamation, besonders auf den Vortrag lyrischer Gedichte, ausgedehnt werden darf. Letzteres ist für uns Deutsche unbedingt zu bejahen; wir können nicht französische Verse auf zweierlei Art lesen lehren, da schon bei der einen, wie H. selber es mit aller wünschenswerten Klarheit ausspricht, sehr wenig herauskommt. Über den zweiten Punkt sind die Ansichten sehr geteilt, in Frankreich wie in Deutschland, und damit ist die erste Frage auch beantwortet. So lange aber auf der französischen Bühne Verse wie Prosa gesprochen werden,

---

*) Dies allein schon hätte Plattner abhalten sollen, mich mit der angeblichen Praxis des Théâtre-Français zu bekämpfen.

**) Hierzu noch eine Bemerkung: Dickmann und ich stehen einander nicht gegenüber wie Praxis und Theorie; Theorie ist auch seine Lehre, und was den Boden der Thatsache betrifft, so beruht sie auf einer augenblicklichen, vorgeblichen Praxis des einzigen Théâtre-Français, die meine auf der seit Jahrhunderten bestehenden, des ganzen gebildeten Frankreich, von der Ganderax auch dies Théâtre-Français nicht einmal ausschliefst.

müssen wir dulden, was die Franzosen dulden. Theoretische*) Erörterungen können daran nichts ändern, so treffend sie auch sein mögen. Übrigens übersehen Deutsche hierbei vielfach etwas. Wenn H. den Vers *Comme Rome Coclès, vous avez Galgacus* als abschreckendes Beispiel (*comm' Rom' Co-*) mehrfach vorführt, so darf man nicht aufser acht lassen, dafs *comme, Rome* auch ohne stummes *e* nicht wie deutsch „komm, romm" klingen. So stumpf wie wir, bricht der Franzose seine Wörter nicht ab und vermag es nicht, was man bei jedem deutschsprechenden Franzosen leicht bemerken kann. Es klingt eben ein Vokalhauch nach, und dieser genügt völlig für den Vers. Schlufskonsonanten, besonders am Satzende, ohne diesen Hauch zu sprechen, ist dem Franzosen schwer, wenn nicht unmöglich; in getragener Rede, wie im Vers, kann sich dieser Hauch mehr und mehr kondensieren, und es ist gar keine Seltenheit, von einem Kanzelredner zu hören *C'est un fait* mit einem so starken Vokalhauch nach dem letzten Worte, dafs es von *faite* gar nicht zu unterscheiden ist.**)

Wasselnheim i. E. Ph. Plattner.

Noch zwei Bundesgenossen.

Ich will eben die Korrekturbogen zur Druckerei zurückschicken, da erfreut mich ein hiesiger Kollege durch Zusendung einer sehr gründlichen Rezension (Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur, X[1], p. 238—255) von W. Ricken. (Am Realprogymnasium in Viersen.) In den Hauptpunkten stimmt Ricken mit mir überein: 1. Gropp-Dickmann nähern sich dem Standpunkte Sonnenburgs, sie wahren nicht die Silbenzahl (p. 242); 2. Ricken hält sie aufrecht (pag. 243—244, p. 251 etc.); 3. Wir sollen unsere Schüler nicht wie die Schauspieler lesen lassen; um so weniger, als man ihnen doch zuerst lyrische und epische Gedichte vorführt (p. 253—254). Einige der in Bezug auf meine erste Arbeit geäufserten Bedenken und Wünsche habe ich jetzt vielleicht zerstreut und befriedigt. — (Seite 255 erfahre ich noch, dafs Passy die französischen Verse aus einer regelmäfsigen(!!!) Zahl von Hebungen bestehen läfst mit einer unregelmäfsigen Zahl Senkungen.)

Auf den wichtigsten Bundesgenossen werde ich noch durch einen andern Kollegen aufmerksam gemacht. Die Kölnische Zeitung besprach am 16. Januar (II. Blatt) einen Aufsatz des berühmten Schauspielers (vom Théâtre-Français) Coquelin: L'art du comédien (in der Revue Illustrée). Coquelin ist ein entschiedener Gegner des Naturalismus: „Das Artikulieren***)

---

*) Siehe Seite 29 2. Note.

**) Sarrazin siehe p. 9 und 10. Von den meisten Blättern, denen Rezensionsexemplare geschickt wurden, sind keine Besprechungen eingelaufen.

Da mirs nur um die Sache zu thun ist, habe ich die oben mit abgedruckten, blofs meine Person treffenden Einwendungen in der Arbeit nicht weiter beachtet.

***) Vgl. oben pag. 17 Ganderax, und pag. 24 Marelle über das Syllabisieren.

deutlich Sprechen ist die Höflichkeit des Schauspielers, wie die Pünktlichkeit die der Könige. Reden Sie mir nicht von der Natürlichkeit derer, welche deutlich zu sprechen für überflüssig halten, welche vor den Zuschauern wie bei Tische sprechen, sich unterbrechen, sich verbessern, sich wiederholen, ihre Worte wie einen Cigarrenstummel kauen. . . . . Das Theater ist kein Salon. Man spricht nicht zu fünfzehnhundert Zuschauern in einem Theatersaale wie an der Ecke seines Kamins. Wenn man seine Stimme nicht erhebt, hört man einen nicht; wenn man nicht deutlich spricht, wird man nicht verstanden.“ Ein Schauspieler könne sich durch das leidige „Natürlichsprechen“ (kein Wort höher als das andere, Verschlucken der letzten Worte, abkürzen, wiederholen u. s. w.) einen gewissen Ruf machen, aber wenn das Stück mehr interessiere als er, so könne es ihm übel ergehen. Er sei überdies zum Spielen der Eintagsstücke verdammt, im Gegensatze zu denen des guten Repertoirs. „Es gibt keine Kunst ohne Stil.“ Gegen Ende seines Aufsatzes macht Coquelin die sehr weise Bemerkung: „Es ist dieses Schaffen lebender Typen, welches aus der dramatischen Kunst die menschliche Kunst in hervorragendem Sinne, aus dem Theater das ausgesuchteste Vergnügen macht, dasjenige, welches die Massen am mächtigsten erschüttert, welches den Feinschmeckern die köstlichsten Genüsse gewährt. Und diese dramatische Kunst mufs, meinem Gefühl nach, eine Kunst bleiben, d. h. den Ausdruck der Wahrheit mit dem Duft der Poesie, mit dem Vorgefühl des Ideals verbinden, und eben darum erscheint mir der Naturalismus auf dem Theater ein Irrtum. Übrigens will das Publikum auch gar keinen Naturalismus.“ Er erinnert dabei an die Anekdote vom Marktschreier und von dem Bauer: Der Gaukler ahmt das Quieken des Meerschweinchens nach und man klatscht ihm Beifall. Der Bauer will es besser machen, nimmt ein echtes Meerschweinchen unter seine Bluse und kneift es heimlich. Es schreit, aber man zischt den Bauer aus. „Das kommt daher“ schreibt Coquelin, „dafs sich diese Begebenheit auf den Brettern zutrug. . . . . Das Schweinchen schrie zweifellos sehr gut, aber es schrie ohne Kunst. Und das ist der Irrtum des Naturalismus: er will immer die Schweinchen schreien lassen.“

Inhalt:

I. Stand der Frage.

a. In Deutschland.

b. In Frankreich.

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld.


OCT 15

